

Performance audiovisual, performance de la mirada. Dos films de Oscar Bony

Malena Di Bastiano

Arkadin (N° 6), pp. 76-84, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PERFORMANCE AUDIOVISUAL, PERFORMANCE DE LA MIRADA

Dos films de Oscar Bony

MALENA DI BASTIANO

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 02/02/2017 | Aceptado: 03/05/2017

RESUMEN

En torno al análisis de dos obras de Oscar Bony, de 1966, el artículo propone introducir y abordar de manera desdoblada la idea de *performance audiovisual* como resultado particular de un encuentro y acción conjunta que se produce entre el cuerpo y el dispositivo técnico, atendiendo al mismo tiempo a lo que se genera ante (y con) la cámara en la situación de registro y a la experiencia consecuente que, a modo de correlato, la imagen resultante suscita en el espectador. Creemos ver en estos casos que se busca activar y promover una postura crítica al modo de producción capitalista perceptual de la imagen, a una cierta idea de economía visual, del uso del deseo y su régimen de satisfacción espectacular.

PALABRAS CLAVE

Performance audiovisual; Oscar Bony; imagen técnica; mirada



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

«El único texto es la circularidad y la falta de naturaleza de lo que suceda».

La frase es de Oscar Bony. Aparece en *Cerca de Bony*, el video que Andrés Dene-gri hace en torno a su relación con el artista y en ella señala dos ideas de trabajo que considera de máxima relevancia y que tienen que ver con las líneas de análisis que nos proponemos desarrollar.

Por un lado, la idea de circularidad. Ambas películas admiten ser consideradas en su carácter de doble performance: de un lado, la que realizan los cuerpos registrados por la cámara, la acción de maquillarse y la de caminar; del otro, desplegándose a partir de ellas, el acto de la mirada (nuestra) ante la imagen en pantalla, que curiosamente responde o puede ser descripta, derivada o caracterizada a partir de los mismos términos –*maquillaje y paseo*. Es así que una performance remite y conecta con la otra y ambas tienen que ver con una reactualización de la acción original (única) que tuvo lugar en el rodaje y que solo es posible gracias a la mediación del dispositivo audiovisual que habilita su reproducción técnica.

Esto se liga con la segunda idea que destaca Bony: aquello que sucede en y con la imagen tiene menos que ver con algo de índole natural que con su propio constituirse bajo condiciones de producción y recepción tecnológicas. El acontecimiento no es otro que el de la propia imagen, como constructo, como *artificio*. Un *suceso* que vuelve a activarse o suscitarse, desencadenarse, en cada visionado, a la vez único y repetido o repetible. Por ende, una forma de mirar, de percibir, tecnológicamente determinada.

Lo que pasa para y por la cámara denuncia así y expresa sus condiciones técnicas de producción. Es en este sentido que retomaremos la idea de imagen técnica como definitoria de lo que llamamos *performance audiovisual*, es decir, aquella que sólo tiene lugar y es posible exclusivamente gracias a la presencia de una cámara que la determina como imagen. Proponemos emplear esta denominación - *performance audiovisual*- ya que nos parece más inclusiva en tanto admite ser aplicada a experiencias filmicas, históricas, actuales y futuras, que no son abarcadas por las más habituales *videoperformance* o *performance digital*.

Si performance implica: tiempo, espacio, el cuerpo del artista (en torno al que se construye la obra) y una relación entre él y el público, la performance audiovisual agrega que el medio de registro/proyección, sus posibilidades y recursos específicos, forman parte

fundamental de la construcción de la propuesta, están íntimamente imbricados con ella. Son acciones pensadas para cámara. Que no podrían existir si la cámara no hubiese estado allí. La performance audiovisual no es exclusivamente la de un *performer* que el registro audiovisual meramente documenta y ante el cual permanece indiferente, sino que se produce entre el cuerpo del *performer* y el dispositivo maquínico de forma conjunta, en una relación de a través.

El dispositivo entonces no es solo aquello que interviene para producirla (registro) o reproducirla (proyección), sino que la imagen audiovisual resultante misma es por su parte algo así como un dispositivo que se pone en marcha cada vez para desplegar sentidos en acto. Una imagen fantasmática que al activarse, al darse como acción, en el encabalgamiento de coordenadas espacio-temporales, cobra vida artificial, como imagen-movimiento y por ello activa, de una forma particular, una mirada activa y puesta en crisis. Ya no imagen objeto sino imagen acto.

Podemos pensar que toda performance implica y hace crisis. En toda performance hay una puesta en crisis, cuerpos que se ven expuestos a ella. Quien la hace, quien la mira, el arte mismo y su materialización en imagen es allí crítica. «La ley de la producción artística es entonces la del agotamiento del programa» dirá en este sentido Jean-Louis Déotte (2013: 111).

A través de su carácter crítico formal, lo que creo ver propuesta asimismo en estas dos obras es una crítica al modo de producción capitalista perceptual de la imagen, a una cierta idea de economía visual, del uso del deseo y su régimen de satisfacción espectacular, que va de la mano con el desarrollo de lo tecnológico.

Fuera de las formas del cine llamó Bony a esta serie (conformada en total por cuatro cortos) de ensayos audiovisuales experimentales, dando cuenta de un pararse afuera pero para señalar críticamente los límites pautados e impuestos por la industrialización de la cultura y sus bienes, lo audiovisual como subsidiario de un mercado de consumo dominado por las demandas del capital.

Habilitando una suspensión en cuanto a ciertos patrones de expectativa y una remisión reflexiva sobre el lugar que uno asume como observador (*qué se ofrece a la mirada y cómo uno se ve posicionado, actúa y colabora con eso que se le ofrece*) lo que se genera necesariamente es un señalamiento (y una alternativa) a la ideología que se esconde tras la reproductibilidad técnica, descrita por Walter Benjamin en *Experiencia y pobreza* en estos términos:

Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se rien de ellos [...] ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo (1933: 172).

La propuesta se enmarca en el contexto de producción del Di Tella que, bajo el espíritu de los 60, sostiene la

[...] necesidad de nuevas herramientas de representación... en un mundo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco. Simplemente hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar y nuevas posibilidades de hacerlo (Villanueva en Pinta 2013: 52).

Entrando con mayor detalle en el análisis y descripción de ambos films se puede señalar que la variable compositiva en ambos casos es la relación de distancia entre el/los cuerpos y la cámara, llevada al exceso y materializada a través de la operación de encuadre (recorte por acercamiento en el primer caso, reducción por distanciamiento en el segundo).

En *Maquillaje*, el recurso de proximidad se ve acentuado en sí mismo en tanto da lugar a una estética del desencuadre. El cuerpo de la mujer aparece notoriamente sesgado, sin cabeza. De esto se desprende que el énfasis está puesto en la cámara y su posicionamiento en tanto, ante la posibilidad de acercamiento, no se corrige ni adapta el encuadre (por medio de un reencuadre) para mantener una composición que preserve al rostro (motivo central del arte –retrato–, y a la vez sujeto/soporte central de la acción a la que la performance se refiere: el acto de maquillarse).

Se escoge acentuar el desfasaje entre el objetivo (óptica) de la cámara (que coincide con el nuestro) y el del rostro de la mujer, es decir, de la zona donde la óptica humana acontece y se expresa a través de la mirada. No se cruzan las miradas, maquínica y humana, no hay coincidencia, sino desencuentro. Ante esta ausencia de posibilidad de conexión y pasaje de miradas, nuestra propia mirada espectral se ejerce por un lado plenamente *voyeur* sobre ese cuerpo descabezado pero a la vez, no puede abarcar por esa misma incompletud, el objeto de su mirada, y colmar su deseo. Se ve disparada hacia un vacío sin posibilidad de intersección y se pierde, al igual q la mirada de esa mujer que no fue registrada. Lo que vemos no alcanza a colmar la promesa del título que queda claramente fuera de campo. El registro de un no registro, o de un registro incompleto. Un registro que pierde el centro de la acción, a la vez sujeto y objeto, en tanto la acción es auto infligida.

Todo lo que alcanzamos a ver en campo se dirige hacia la zona que nos es vedado observar. Una zona enmascarada, en el sentido donde enmascarar supone anteponerle algo para que no se manifieste o no se aprecie cómo es en realidad. Como un maquillaje. Y eso que se antepone no es otra cosa que la acción de la cámara. El encuadre como ocultador. Y como resultado, la imagen (como experiencia) privilegiada por sobre la realidad (referenciada).

Ante esto, la propia actividad de nuestro rostro soporte y punto de partida/fuente de una mirada comienza a sentirse, valga la redundancia, perdiendo su sentido, que tiene que ver, desde la promesa del título de la *performance*, con presenciar un acto de maquillaje. Una escena que de alguna manera alude temáticamente al discurso publicitario pero en una versión extendida y cercenada, trastocada. Pero en realidad el acto de maquillaje ocurre no ya como escena o información o imagen positiva de un mundo y tiempo afuera, imagen de una acción que sucedió un día, o recreación fantasiosa comercial, sino más bien se ofrece negativamente como acto de sustracción que sucede ahí mismo, poniendo el acento sobre la operación de interposición del dispositivo audiovisual. Maquillaje sobre maquillaje.

Por otra parte, como experiencia afectivo-subjetiva, el cercenamiento de cabeza por encuadre sin justificación dramática obstruye la posibilidad de identificación del espectador, uno de los mecanismos sobre los que se estructura todo el andamiaje del cine-espectáculo y que ayuda a aglutinar el cuerpo del film. Este último es así percibido como fragmentado.

En este sentido, y si bien Bony se propone un ejercicio «por fuera de las formas del cine» (habría que pensar a cuál cine se estaba refiriendo, en todo caso, retomándolo en estas épocas de diversidad, de cines en plural), cabe destacar, con Marina Hervás Muñoz, la idea benjaminiana de que «el cine participa de la ruptura con el compromiso de la 'apariciencia bella' que había adoptado el arte y que se da también en otras disciplinas a partir de la vanguardia» (Hervás Muñoz, 2015: 10).

Trabajar sobre el fragmento implica ejercer sobre la obra como forma, desde el punto de vista orgánico, una operación de destrucción, de desintegración.

Una obra que hace sentido en la asunción de este momento de negación de la apariencia como totalidad, lugar donde la obra también se expresa a sí misma poniendo de manifiesto su carácter de constructo, es una obra netamente dialéctica. Suscita por ello un posicionamiento activo ante ella, proponiéndose más como espacio o dispositivo de activación que como discurso cerrado con un sentido final construido de una vez y para siempre.

Es interesante mencionar a este respecto la idea de Giorgio Agamben (2005) de escritura (extensible al campo de la realización audiovisual) como *dispositivo*, donde autor y lector (al ponerse en juego, pero permanecer inexpressados) se vuelven testigos de su propia e irreductible presencia.

Esas partes o fragmentos mantendrán así cierto carácter reticente a su completa aglutinación en una forma final aportando un margen de tensión e incertidumbre al interior de la obra, que hace admisible un posicionamiento crítico inmanente, que quiebra una interpretación unilineal al producir intersticios o intervalos que habilitan su asunción en otras direcciones.

El fragmento hace presente negativamente, en su carácter de resultado de un movimiento destructivo, el aspecto constructivo de la obra, resignificándolo y poniéndolo en evidencia en vez de camuflarlo en una apariencia de naturalidad.

La operación de montaje tal y como se da en el campo audiovisual habilita de modo especial una operación de análisis. Como bien señala Eduardo Grüner, «su posibilidad de aislar objetos, fragmentos espaciales o partes del cuerpo –posibilidad puramente técnica dada por el montaje, el plano-detalle, etc.- es, cuando logramos desprenderla de los automatismos perceptivos, similar a la relación táctil...» (Grüner, 2000: 47).

Es entonces cuando las imágenes «nos tocan».

Fragmentos que nos hacen caer en lo inorgánico, dislocaciones que nos revelan la parcialidad en (y de) la totalidad. En esto consiste el arte, dirá Menninghaus (1993: 40) analizando a Benjamin: en esta puesta en escena del conflicto entre apariencia (bella) y su mortificación (crítica).



En *El Paseo* la composición también trabaja sobre la puesta en plano y el encuadre que esta vez se torna en cambio tan abierto que hace que las figuras apenas se distinguen como pequeñas siluetas a lo lejos que se desplazan cruzando el plano de lado a lado siguiendo la línea de horizonte. En esa distancia excesiva se produce necesariamente una pérdida de afectación, de empatía, de nuevo: desidentificación. No alcanzamos a percibir ni dejarnos por ende afectar por el estado de esas personas en pantalla. Mucho de lo que allí sucede se nos torna inalcanzable, inaprensible. Como si algo de la imagen muriese para nosotros al no tocarnos. Y entonces nuestra atención, acompañando el gesto, tiende a abandonar a su vez esos cuerpos. Se da así una pérdida de atracción del objeto de la mirada propuesto, impensada para un régimen espectacular, y que además se reitera en tanto los cuerpos siguen en cuadro, avanzan, insisten y uno vuelve a ellos para apartarse nuevamente, desinteresadamente, cada vez.

La identificación imposible colabora en la sensación de suspensión general. No hay a quién asirse. No hay dónde entrar. No hay alojamiento posible en la imagen, solo desplazamiento a distancia, sobre la superficie, por momentos el de un cazador (no habría que perder de vista la afición de Bony por el disparo con armas de fuego), así sea de kermesse (después de todo, el cine nació como espectáculo en las ferias).

Un tramo de caminata como un momento cualquiera, un lapso de tiempo que se percibe como muerto, improductivo y que tiene como límites el momento que entran y salen de plano los paseantes. La dimensión entonces establecida por el encuadre determina la duración de la acción performática.

Un área mucho mayor se dedica y ofrece a nuestra vista al paisaje, al entorno que motiva la acción de pasear. De nuevo el título alude a una operatoria que se desencadena a partir del registro audiovisual y que nos implica: ante la previsibilidad de lo que las figuras humanas desarrollan como acción, y el tiempo que se toman, nuestra mirada va y viene a partir de ellos, pasea sobre la superficie del cuadro, y pasamos a integrar a nuestro modo la performance.

Es así que, a través del recurso del encuadre, ya sea por acercamiento y recorte en *Maquillaje* o por lejanía excesiva en *El paseo*, los cuerpos se ven capturados por un dispositivo que limita, dispone de tal manera que evidencia un «no dejar ver», o más bien que deja ver algo que pareciera no tener del todo un interés en sí mismo como contenido o que parece

mal, incómodamente mostrado, incompleto (*Maquillaje*), difuso (*El paseo*). Esto contrasta con el carácter exhibitivo, caracterizado por la búsqueda de la distancia correcta y la transparencia en el señalamiento de lo que se quiere mostrar, acentuar, vender con la imagen en el caso del discurso publicitario, por ejemplo.

La mirada no llega, no alcanza, no accede a un sentido previsto, no se sacia. Se ve más bien limitada, se encuentra errando sobre la superficie de la imagen. Toma conciencia de sí misma en la deriva y la pérdida, en la dispersión. No hay nada claro para llevarse ahí. No hay premio.

«Sin que nada suceda» dirá Bony. Junto a este des-encadenamiento de la mirada, se entrevé la crítica a una idea de contenido asible, información como algo que se obtiene y consume: ¿qué estoy viendo? La imagen-acción como contenido particular del discurso del espectáculo hollywoodense y del demostrativo y efectista de la publicidad.

Si todo es repetible, el momento de la exhibición no exige más atención que otro momento cualquiera. Hoy en día, sin embargo, parecería que el valor de exposición que ofrece la reproductibilidad técnica ha modificado el valor de culto, cuyo contenido actual tiene mucho que ver con la ideología de que todo el mundo tiene el derecho abstracto de expresarse y de mostrarse, pero dentro de los marcos y las estructuras dadas por entidades (empresas) ajenas al sujeto. La vida está marcada por estar frente a los aparatos técnicos, algo que determina el gusto y los modos de actuar frente a nuevas producciones artísticas (2015: 11).

Asimismo se produce una suspensión crítica de la idea de tiempo organizado y medido en términos de productividad, utilidad redituable, efectividad. Ante la sistematización de la vida por ocupaciones a tiempo completo, incluso a través del entretenimiento, la marcación de un tiempo suspendido, aparentemente inerte, desprovisto de finalidad, valor o necesidad, donde la experiencia del tiempo se vea liberada, experimentada como pérdida

Bajo estas dos formas, presentes en ambas piezas, se explicita al encuadre entonces como interrupción, como gesto de montaje en plano que, al sostenerse en el tiempo, durar, abre un espacio crítico de distanciamiento (en términos brechtianos) que promueve una reflexión. No se tratará de la irrupción de intervalos como momentos disruptivos que establezcan quiebres y ritmos en el cuerpo general de la obra, sino de una imagen sentida como intervalo en sí, como un separador que pone en suspenso otro concepto de imagen, que se experimenta como una especie de shock pero dilatado en el tiempo. Un «espacio transitorio donde pueden presentarse las contradicciones sociales» (Eilan, 2010: 57) a partir de la exposición de las condiciones de producción de la imagen (señalamiento del recurso del encuadre como obturador de sentido y no solo de visión). Porque lo que se pone en juego para leer el encuadre en estos términos disruptivos, tal como aparece en estas dos obras, es un bagaje adquirido, internalizado, normativo, que pasa a ser evidenciado (en ausencia) de acuerdo al grado de incomodidad que se tenga en la experiencia concreta de la imagen. Esta experiencia presente implica así a la memoria para poder operar en reconocimiento. No se opera con montaje por corte, enfrentando al espectador a diferentes situaciones contrastadas (encuadre / desencuadre, distancia «normal»/alejamiento hiperbólico) sino que se trata de una operación alusiva, donde gracias a la ausencia y al síntoma se hace palpable en carne propia el grado de implicación con un modelo y hábito perceptual. Ante la obstrucción

en la imagen, la liberación o el desencadenarse del pensamiento y la percepción.

Benjamin cita al autor Georges Duhamel que expresa una queja habitual entre los críticos cinematográficos durante la segunda y la tercera década de la existencia comercial del cine. «Ya no puedo pensar en lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes movedizas». De hecho -comenta Benjamin- la sucesión de asociaciones que se presenta en la persona que desea contemplar una de estas imágenes es *interrumpida* inmediatamente por nuevas imágenes y esto es lo que constituye el efecto de shock del cine, «que como todos los efectos de shock busca inducir una atención más intensa» (Eilan, 2010: 59).

A este sentido del *shock* como sucesión de imágenes que interrumpen la posibilidad de pensamiento de los 30's, la propuesta de Bony contrapone otro: el shock que se produce al interrumpir ese flujo y ese dirigismo, más propio de los 60's donde el *habitus* del espectador ya era otro. Las estrategias de shock deben leerse contextualmente.

En este sentido resulta fundamental mencionar el texto ya clásico de Benjamín *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en tanto, como bien señala Marina Hervás Muñoz

[...] lo que se esconde en este texto es una pequeña historia crítica del mirar. Lo perceptivo no es un asunto solamente biológico, sino que también se configura históricamente; y va de la mano con el desarrollo de lo tecnológico. Por eso, Benjamin ahonda en la vinculación que se da en la reconfiguración del mirar, la reflexión sobre la técnica y el lugar político de ambos elementos. No se trata tanto de pensar si el cine y la fotografía son o no arte, sino de pensar cómo se ha modificado el concepto de arte por la inclusión de los modos de hacer y de mirar que ambos ofrecen (2015: 9).

Al mismo tiempo, la contraposición no funciona más que dialécticamente en tanto hace presente e incluye a la otra, reflexivamente.

En un caso, la atención se produce casi como reflejo o abandono ante el aluvión de estímulos audiovisuales. Allí aparece uno de los sentidos (el negativo) que, según Howard Eilan (2010:63), Benjamin desarrolla en parte de su obra para el concepto de *dispersión*: el que la asume como entretenimiento, distracción, el dejarse dominar por el aparato (industria):

[...] Inauguran una fantasmagoría en la que penetra un hombre para hacerse distraer. La industria del entretenimiento se lo facilita, elevándolo al nivel de la mercancía. Los hombres se dejan manipular y disfrutan a su vez de la alienación respecto de sí mismos y de los demás (2010:63).

En el otro caso, la atención surge de un efecto de dispersión «productiva», «estímulo para nuevas formas de percibir». Aquí podríamos ubicar la experiencia del cine que nos ofrece Bony. Un cine que, a través de sus recursos, es capaz de ejercer una crítica no solo sobre las formas de organización que rigen y dan forma a nuestra experiencia del mundo, sino también sobre sí mismo como parte de esa experiencia, generando a su vez posturas críticas y reflexivas frente a sí y asumiendo entonces una función emancipadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, Theodor [1969] (1983). *Teoría estética*. España: Ediciones Orbis.
- Agamben, Giorgio (2005). «El autor como gesto». En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter [1936] (1989). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter [1933] (1989). «Experiencia y pobreza». En *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eilan, Howard (2010). «Recepción en la dispersión». En Uslenghi, Alejandra (comp). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Grüner, Eduardo (2000). «La imposible construcción de la modernidad. Entre Benjamin y Adorno: la relación arquitectura/cine y la dialéctica autonomía/fetichismo». *Revista Pasajes* (1), 1er semestre, UBA.
- Hervás Muñoz, Marina, (2015). «Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin». *Paradigma: revista universitaria de cultura* (18) pp. 7-12. Barcelona.
- Menninghaus, Winfried (1993). «Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen En Walter Benjamin». En AA.VV, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza/Goethe Institut.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.